



## **Tango de Carlos Saura: formas de dançar e narrar a história**

*Tango by Carlos Saura: forms of dancing and telling history*

Juliana de Abreu Werner T.<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo abordará a narrativa da história argentina na película de Carlos Saura, **Tango**. Interessa-nos principalmente o enfoque do cineasta no que concerne ao modo de dançar e narrar o período da ditadura, considerada por muitos como a mais violenta da América do Sul. Propomos-nos a dissertar sobre três aspectos e formas de contar a história: o cinema, a construção dramaturgica do tango, e a película de Carlos Saura, **Tango**.

**Palavras-chaves:** Ditadura militar argentina, Tango, Cinema, Carlos Saura

**Abstract:** This paper aims to study the narrative of Argentine history in *Tango*, movie directed by Carlos Saura. We are interested in perceive the filmmaker focus as strategy to narrating and dancing the military dictatorship period, considered by many as the most violent in South America. We wish to speak on three aspects and ways to narrate history: the movie, the dramaturgy of the tango, and the film by Carlos Saura, *Tango*.

**Keywords:** Argentine military dictatorship, Tango, Movies, Carlos Saura

*O passado é indestrutível, cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que volta é o projeto de abolir o passado. Jorge Luis Borges*

A película do diretor espanhol Carlos Saura apresenta a história da Argentina a partir do período de imigração européia, destacando momentos importantes da nação, como o período ditatorial argentino. O plot do filme apresenta a vida de Mário Suarez, um cineasta em crise criativa e afetiva. Recém-abandonado pela mulher Laura, Mário transmite suas inseguranças e sentimentos para uma nova produção, como ele mesmo revela ao espectador nas cenas iniciais do filme. Tal produção é, na verdade, a montagem de um

---

<sup>1</sup> Graduada em Educação Física (UFPel) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano (ESEF/UFRGS)

espetáculo de tango, onde apresenta a origem da dança relacionando-a com a imigração e apresentando por meio do tango a história da nação Argentina.

É evidente em tal obra a possibilidade de, por meio da dança, contar a história da nação que a ela deu origem. Nesse sentido, a escolha do filme de Carlos Saura se justifica por não encontrarmos maneira melhor de discutir a arte baseada em episódios históricos. Falamos de uma arte de projeção de imagens – cinema – que apresenta uma arte do movimento humano – dança – para falarmos de episódio histórico marcante para a nação Argentina, a Ditadura Militar.

Primeiramente, apresentarei uma discussão concisa sobre a ditadura argentina ressaltando a grande dificuldade da arte atual de figurar os momentos de crise e de trauma histórico. Depois, aprofundarei alguns dados sobre a dramaturgia da dança enquanto recurso artisticamente expressivo. Por fim, usarei as informações compiladas para analisar uma cena específica do filme de Saura, justamente aquela em que o período ditatorial é mostrado por meio do tango e da dança contemporânea.

Segundo análise feita por Ricardo Almeida, em seu artigo *As Ditaduras Militares no Cinema Argentino e Brasileiro*, é fundamental entendermos a relação que se estabelece entre os períodos históricos e as formas como essa história é representada no cinema. Para tanto, Almeida recorre às obras de Marcos Napolitano e Roberto Rosenstone. Em seu estudo, Almeida destaca que é importante ressaltar que “independente do caráter objetivo ou subjetivo, as fontes audiovisuais devem ser tomadas como mecanismos de representação da realidade” (Almeida, 2009, p. 133). Afirma também que, para Napolitano, “o que realmente importa não é o grau de fidelidade, mas sim os motivos que levam as opções de omissão, adaptação, falsificação desta realidade” (Idem). Segundo o historiador R. J. Raack “as imagens seriam mais adequadas para explicar a história, pois difere da escrita, que é linear e incapaz de mostrar um mundo multidimensional” (Raack apud Almeida, p. 134). Assim, segundo Almeida, somente o cinema poderia restaurar o que já foi vivenciado.

Considerando a importância da linguagem na comunicação, poderíamos transpor a declaração de Ferdinand de Saussure sobre a utilização

dessa quando aplicada ao modo cinematográfico, quando esse afirma que a “linguagem não nos dá acesso ao real, mas sim a uma versão da realidade” (Fernandes apud Saussure, 2006 p. 23). Assim, também o cinema apresentaria apenas uma versão da realidade. Portanto, “falar uma língua significa ativar a imensa gama de significados que estão embutidos em nossa língua ou sistemas culturais” (Hall, 2003, p. 40). Percebemos assim, por ativarmos os significados construídos na cultura ocidental, o terror vivenciado pela nação argentina e de certa forma também o vivenciamos por meio das imagens representadas na película. Abaixo vemos algumas imagens retiradas de cenas do filme de Saura que apresentam o pavor público ocasionado por aqueles que supostamente deveriam assegurar a proteção e segurança da população.



**Fig. 01. A presença militar impositiva**

**Fig. 02. Caos e desordem nas ruas Argentinas**

Sobre o período da ditadura argentina, Almeida o lê a luz dos inúmeros conflitos similares que perpassaram o século vinte, quando a presença militar foi usada para assegurar a segurança coletiva, embora, na verdade, tenha significado poder absoluto e autoritário, muitas vezes opressivo, sobre qualquer forma de denúncia ou revolta contra o sistema. Abordando o período na Argentina, Almeida sumariza os principais fatos nos seguintes termos:

O último período de regime militar na Argentina tem início na noite de 24 de março de 1976, quando o general Jorge Rafael Videla assume o cargo deixado pela presidente Isabelita Perón. Nesta data se dá o início do mais sangrento período da história recente argentina, que José Meirelles Passos (1986) chama de “a longa noite dos generais”. Para o governo que se instalava na casa Rosada a partir desta data, a severa repressão era uma condição *sine qua non* para combater o espectro da esquerda e do peronismo e para instaurar uma nova ordem econômica e social. Acusados de terroristas, inúmeras organizações políticas entraram na ilegalidade, como centrais sindicais e partidos políticos. Para o general Videla, terrorista não era

apenas aquele que portava uma arma ou ameaçasse explodir uma bomba, mas também aqueles que difundissem idéias contrárias à civilização Cristã Ocidental. Para efetivar sua proposta de “combate ao terror” os militares argentinos realizaram uma excêntrica caça às bruxas contra os diversos grupos de oposição, dando destaque para os operários e a juventude. (2009, p. 130)

O período ditatorial Argentino, ou Processo de Reorganização Nacional, se instaurou na Argentina após um golpe de estado orquestrado pelos líderes das forças armadas em 24 de março de 1976. Tal ato pôs fim ao governo de Isabelita Perón e instalou no poder uma junta militar constituída pelos comandantes Jorge Rafael Videla (Exército), Emilio Massera (Marinha) e Orlando Agosti (Força Aérea). O Processo que permaneceu atuante até 1983 foi caracterizado por violência política e perseguição ferrenha aos opositores, sendo considerado uma das ditaduras mais violentas da América do Sul. Segundo os historiadores, o governo militar sequestrou, torturou e assassinou milhares de dissidentes e suspeitos políticos de todos os tipos, incluindo médicos e advogados que ofereciam apoio profissional aos perseguidos, e estabeleceu centros clandestinos de detenção para executar tais tarefas.

A “Revolução Argentina”, liderada pelo General Videla, contava com amplo apoio da população em geral, do empresariado e da imprensa, que temiam a desorganização do governo de “Isabelita Perón” e uma possível onda de terrorismo, como aconteceu em outros países. Com o objetivo declarado de evitar um possível crescimento do terrorismo, a ditadura militar Argentina lançou a doutrina de segurança nacional, que dividia o estado de forma bipolarizada: de um lado, o ocidente benéfico; do outro, os comunistas, anunciados pela propaganda militar como “perigosos e cruéis”.

Apesar de ter durado menos que a ditadura brasileira<sup>2</sup>, o regime militar argentino foi potencialmente mais violento. Estima-se que o governo ditatorial tenha sequestrado mais de 30 mil pessoas nos seus sete anos de atuação. Além disso, a crueldade da repressão fez com que vários dos argentinos que lutavam contra o governo fugissem do país, num número de mais de 2,4 milhões de fugitivos do sistema, sendo que cerca de 200 mil se abrigaram no

---

<sup>2</sup> No Brasil a Ditadura Militar foi o período da política brasileira em que os militares governaram. Esta época vai de 1964 a 1985. Caracterizou-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão contra dissidentes.

Brasil<sup>3</sup>. Tal violência, inquietantemente representada na película de Saura, foi exemplificada no descaso para com os corpos dos civis assassinados, perceptível na cena contida da figura 03. A imagem seguinte apresenta a descoberta de ossadas humanas em valas comuns, próximo a Buenos Aires, provavelmente do período da ditadura militar.



**Fig. 03. Civis torturados e mortos sendo jogado em uma vala comum**

**Fig. 04. Fossas comuns dos desaparecidos durante a ditadura militar argentina<sup>4</sup>**

Sobre as representações cinematográficas do período ditatorial argentino, destacamos as obras mencionadas por María Dolores Fuentes Bajo e María Dolores Pérez Murillo na obra **A Memória Filmada: América Latina Através de Seu Cinema**. Sobre os atos de terror cometidos na ditadura argentina, entre 1976 e 1983, as autoras mencionam que o

“processo de reorganização nacional”, “processo” de “limpeza” e “guerra suja” que desde 1976 a 1983 fez desaparecer a 30.000 argentinos; dois são os filmes: um no meio rural, na Argentina profunda do noroeste, e outro nas cidades de La Plata e Buenos Aires, nos mostram os horrores de uma ditadura que decretou o extermínio universal ao longo de toda a imensa geografia do país (2008, p. 153).

Tais filmes mencionados são **La noche de los lápices** de Héctor Olivera e **La deuda interna**, do diretor Miguel Pereira. Ambos apresentam fatos históricos do período, utilizando testemunho de sobreviventes em seus roteiros. No primeiro deles destaca-se o testemunho de Pablo Díaz, que aponta

<sup>3</sup> Sobre o período da ditadura militar Argentina, consultamos a obra de Luis Alberto Romero, *História Contemporânea da Argentina*, capítulos 6 e 7.

<sup>4</sup> Imagem retirada do Artigo publicado no *Jornal Estadão*, sobre o período ditatorial argentino. Acessado <http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/ditadura-argentina-a-mais-sanguinaria-da/>

para o sadismo dos militares em perseguir “inocentes estudantes do Secundário, garotos e garotas da classe média urbana, cheios de sonhos para fazer um mundo mais justo” (Ibidem, p. 160). Já no segundo filme, o diretor recria um “mundo interior, esquecido, indígena e mestiço que só interessa ao Estado para reprimi-los ou convertê-los em bucha de canhão de absurdas guerras ‘patrióticas’ como foi a das Malvinas em 1982” (ibidem, p. 153).

Ambos os filmes tem em comum os horrores vivenciados ou relatados sobre a ditadura, apresentando os fatos de forma dura e fria. Em contraponto a esses, o **Tango** de Saura exprime o medo e o terror de uma nação aliado à beleza e à poesia coreográfica, presentes na iluminação e na fotografia da película. Justifica-se nosso interesse em analisar uma obra que consegue ser esteticamente aprazível, mesmo ao apresentar um período tão violento.

Sobre o período ditatorial brasileiro, as autoras destacam os filmes **Pra Frente Brasil** do diretor Roberto Farias e **O que é Isso Companheiro?**, filme de Bruno Barreto onde se “recria detalhadamente uma história real ao estilo do cinema político dos anos setenta” (Ibidem, p. 153). Considerando as produções sobre o período realizadas na última década no cinema brasileiro, mencionamos ainda o filme *Zuzu Angel*, do diretor Sérgio Rezende, que mostra a luta de uma mãe na busca por justiça ao filho que é torturado e morto durante a ditadura militar por ter ingressado no movimento estudantil. Stuart, filho da protagonista, é preso, torturado e assassinado pelos agentes do Centro de informações de Aeronáutica, sendo dado como desaparecido político. O drama apresentado na película é aquele enfrentado por muitos que anos após a ditadura ainda sofrem pelo desaparecimento dos seus familiares, situação recorrente tanto no Brasil quanto na Argentina pós-ditadura.

Outra produção brasileira que podemos mencionar é o filme de Cao Hamburger, **O ano que meus pais saíram de férias**. A obra apresenta a história de Mauro, um menino que repentinamente passa a morar com os avós, após seus pais terem sido “obrigados” a fugir por serem militantes da esquerda, os quais eram perseguidos pela ditadura militar. O drama mostra as reações desse menino que desconhece o verdadeiro motivo do afastamento deles.

Além desses filmes, pode-se também mencionar a tradição televisiva brasileira que abordou o período em mini-séries como **Hilda Furacão** e **Amigos**.

Nesse sentido podemos concordar com as autoras supracitadas quando elas apontam que o cinema age como um importante instrumento educacional, por traçar um importante caminho na sensibilização dos expectadores. Tais mídias, cinema, televisão e também a literatura, levam o público a buscar mais informações acerca da realidade sócio-histórica da América Latina, diminuindo o silêncio cultural que paira sobre os períodos de crise histórica, os regimes ditatoriais em especial (Ibidem, p. 150).

Todavia, quando falamos de qualquer produção artística baseada num trauma histórico de qualquer ordem, coloca-se automaticamente a discussão sobre a sua validade ética. Quando se aproxima uma arte – uma construção ficcional, um artifício estético, uma criação outra que parta ou não do observado, do conhecido ou do vivenciado – a primeira questão que se colocaria seria justamente os limites da conjuração humana quando em relação com a história. Se até o século dezenove ainda se poderia observar a arte sob um viés mimético – recriação da realidade – o século vinte insistiu em demonstrar a todos que a arte não quer ser espelho de nada; antes, nela e por meio dela, carrega o objetivo de modificar de algum modo esse mesmo mundo que falseia representar. Mas não só isso. O último século, com suas guerras mundiais, com seus campos de morte e de confinamento étnico, e com seus regimes autoritários, colocaram em cheque até mesmo a validade da criação artística. Segundo Seligmann-Silva, no ensaio *Escrituras da história e da memória*,

Se Walter Benjamin falou de uma mudez que dominou os soldados após a Primeira Guerra Mundial, após a Segunda Guerra esta mudez só foi reforçada. A narrativa e a metaforização da catástrofe tornaram-se mais do que nunca impossíveis. À mudez daquele que vivenciou a catástrofe acrescentava-se a redução de toda tradição humanista ao silêncio diante de sua fragrante incapacidade de compreender o que ocorria. A desproporção entre as palavras e os fatos era multideterminada. Daí o famoso veredicto de Adorno sobre a poesia após Auchchwitz (2006, p. 212).

O veredicto mencionado é aquele da impossibilidade da produção artística depois dos horrores cometidos por conhecedores da tradição artística ocidental e da ilusão que ainda persistia – pelo menos entre a classe média burguesa – de que a arte encerraria ainda algum valor didático e moral

edificante. Felizmente, como Seligmann-Silva menciona, logo se percebeu que “não se tratava de condenar o passado ao esquecimento via uma proibição de sua representação, mas sim de pensar a incomensurabilidade entre a representação e o evento” (ibidem, p. 213).

No caso da ditadura, muito se falou sobre os efeitos desses anos de repressão e de crueldade crescente, de corpos jogados em valas anônimas e de famílias que ainda aguardam o direito de sepultarem os filhos. Nesses casos, o silêncio é sempre preferível à discussão aberta, a menos que se tenha tido um envolvimento direto com o acontecido.

No caso da ditadura militar argentina, poucos são os livros que abordam, por exemplo, a complexa e importante relação entre os crimes cometidos e sua maior expressão cultural: o tango. Em livros sobre a história da dança portenha, não há qualquer menção ao período em relação ao desenvolvimento do tango. Percebemos, portanto, que mesmo depois de anos do término da ditadura, o assunto continua despertando desconforto e angústia, qualquer que seja seu enfoque. Algo que, conforme veremos, é perceptível na película de Saura. Todavia, antes de aprofundarmos nossa análise, faz-se ainda necessário aprofundarmos as estratégias usadas por bailarinos e coreógrafos na organização da dança enquanto recurso expressivo.

Entendemos por “Dramaturgia da Dança” a expressão de movimentos corporais por meio de uma linguagem não verbal. Conjunto de expressões que transmitem idéias sem que se fale uma única palavra. Segundo Katz, “a dança, que só se oferece como ação, resulta e produz uma pluralidade de fenômenos em pura imediatidade. A dança se dá numa orquestração de eventos que obedecem a uma única instância prévia e básica: a existência de um corpo” (2003, p. 268). A autora também menciona que o movimento é resultado de um processo de comunicação entre as estruturas do nosso corpo, e complementa dizendo que o movimento resultante na dança é “o pensamento desse corpo”. Em sua conclusão, Katz ainda supõe que a dança poderia ser associada a determinadas operações da própria natureza (Ibidem, p. 272).

Por sua vez, Meyer (2006, p. 46) salienta que ainda percebe-se a tendência de buscar um enredo ou roteiro no desenvolvimento da obra, mas sem nos dar conta de que esse se encontra no próprio corpo que dança. Conforme Jean-Marc Adolphe a própria coreografia é a dramaturgia da dança, como resultantes de forças que entram em jogo na dramaturgia do movimento. Afirma ainda que

a dança trabalha por ela mesma. Mas ela é, também, essa matéria que, invisivelmente, se propaga. Ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço. Trabalha o tempo. Trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo desse trabalho múltiplo, desse entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções (1997, p. 7).

Pensar o movimento se faz necessário não apenas para o teatro ou para a dança. O comportamento não verbal corresponde a mais de 80% de toda a comunicação humana (Fernandes, 2006, p. 24). Portanto, o ator/dançarino deve aprender a pensar em termos de movimento, para que possa articular linguagem cênica e criar a dramaturgia do corpo. O ator/dançarino deve aprender a ler as intenções e os valores do movimento, saber comunicar as idéias por meio desses movimentos (Falkembach, 2005, p. 51). Segundo Artaud,

por linguagem, não pretendo significar um idioma indecifrável à primeira audição, mas precisamente esse gênero de linguagem pela qual uma poderosa experiência cênica parece ser comunicada, e em comparação com a qual as nossas realizações exclusivamente dependentes do diálogo surgem como um perfeito balbuciar (1996, p. 56).

Nesse sentido, as sequências e partituras coreográficas de Saura que mesclam o tango à dança contemporânea se fazem claras em causar no espectador o sentido-resposta ao movimento corporal. A tensão corporal entre perseguidos e perseguidores ou entre torturados e torturadores produz uma dramaturgia da dança que nos permite entender, ou sentir, o objetivo do diretor em nos apresentar esse período. Somadas à iluminação sombria e à música altissonantes, as partituras coreográficas mostram os corpos que querem se libertar, mas que de certa forma estão presos em si mesmos.

Por essas conclusões, é pertinente analisar a dramaturgia da dança ao narrar um período histórico. Isso concorda com o argumento de Tomazzoni quando afirma que “na dança os signos não são determinados apenas por convenções pré-estabelecidas, mas pelas qualidades do corpo que se move, pela aparência deste corpo, pela sua forma. Antes de qualquer operação, é o nível sensorial que fala” (2007, p. 03). O autor ainda afirma que o movimento da dança se estrutura enquanto expressividade corporal construída pelo uso do esforço de maneira distinta, ou a tradução das suas qualidades quando se faz movimento, o que pode constituir uma coreografia (2007, p. 04).

Coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham estiveram atentos à especificidade dos movimentos da dança nas suas qualidades, o que percebemos nos seus trabalhos, onde o movimento não procura ancoradouros, estando atento, acima de tudo, a si mesmo. O movimento não depende do enredo ou da história, mas das qualidades dos corpos em movimento. O coreógrafo, assim como Pina Bausch, buscava não a representação de um sentimento, mas as respostas corporais àquele sentimento, em conformidade com Laban ao afirmar que “a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço” (1978, p. 52).

Nesse sentido, nosso desafio na próxima seção deste artigo será analisar a cena do filme de Saura apresentando tanto os fatos históricos nela contidos, quanto os aspectos visual-cênicos da coreografia da dança. Embora saibamos que a observação da dança contemporânea exige mais percepção sensorial do apresentado do que reflexão racional ou formulação narrativa, para esta análise, na qual a dança será observada como forma de “narrar” um episódio histórico, usaremos ainda uma metodologia que tentará “ler” e “interpretar” o visual, para então “percebê-lo” sensorialmente.

No **Tango** de Saura, há uma cena que exemplifica o desconforto coletivo para com o período, quando o diretor do espetáculo escuta dos patrocinadores que a coreografia apresentada – cena que apresenta a ditadura por meio da dança – não corresponderia ao desejo do público de observar esse momento da história. “Para que trazer à tona algo que já foi esquecido? Não me parece necessário mostrar algo assim... Essa cena transpira medo e

ansiedade”, argumentam. Em resposta, o protagonista cita a epígrafe borgeana que abre esse artigo: “O passado é indestrutível, cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que volta é o projeto de abolir o passado” (BORGES, 1999, p. 63).



Fig. 05. Produtores do espetáculo escolhem imagens de Goya

A sequência elaborada sobre a ditadura é inspirada nos quadros de Goya que retratavam as cruéis e bárbaras torturas em sua época. Como em todo o filme de Saura, há em **Tango** um sutil contraste entre diferentes mídias e artes. Na cena apresentada na figura 5, Saura mescla a imagem fílmica dos diretores de arte do espetáculo com a escolha visual de Goya, algo que funcionará na cena como contraponto artístico das formas de narrar a tortura.

Seguindo a cena mostrada acima, uma das personagens afirma ainda que “os torturadores usavam o tango para abafar os gritos dos torturados”. Nesse sentido, a música composta por Lalo Schiffrin sugere de forma assombrosa a tensão e a angústia vivenciada no período, tanto pelos militares quanto aquela vivida pelos civis torturados. As cenas das imagens que seguem são exemplos das práticas empregadas pelos militares argentinos. A figura 6 mostra uma cena de fuzilamento de civis, alterada visualmente pela iluminação vermelha, primorosamente trabalhada pelo diretor de fotografia Vittorio Storaro, que buscava “narrar a história através da luz e movimento<sup>5</sup>”. Storaro afirma ainda que usou a luz como expressão da consciência e as sombras o seu

---

<sup>5</sup> Palavras do próprio Vittorio Storaro nas notas de produção, presente nos extras do DVD do filme de Saura.

oposto, algo que se pode ver nas imagens abaixo. Na figura 7, Saura ilustra um dos um dos métodos mais utilizados na época, o afogamento simulado.



**Fig. 06. Civis condenados ao fuzilamento.**

**Fig. 07. O afogamento simulado no filme de Saura**

A cena de Saura contém muitos elementos do tango mesclados a partituras de movimentos da dança contemporânea, onde se remontam os episódios dos militares ao encalço dos civis, além das cenas de tortura, execução e descarte dos corpos dos civis mortos entre os anos de 1976 e 1983. Tal contraste entre o tango tradicional e os movimentos contemporâneos resulta numa alusão metafórica justamente entre os confrontos entre civis e militares. As coreografias dos militares argentinos em Saura apresentam a rigidez e uma uniformidade que inexiste na espontânea dança de salão, lugar no qual o tango desenvolveu-se.



**Fig. 08 e 09. Montagens coreográficas que simulam as atividades de tortura de civis no período ditatorial argentino.**

Todas essas movimentações são vistas pelo olhar angustiado da protagonista de Saura, uma jovem que tenta sua carreira na companhia do protagonista. Ela é a vítima, a testemunha ocular que guia a percepção do espectador da película através dos horrores que estão sendo encenados. É pelo olhar dela que vê-se tudo aquilo que os crimes ditatoriais produziram:

montanhas e valas de corpos, perseguições e capturas, torturas e fuzilamentos. Se a dança representa o movimento da vida, a ansiedade da vida, o contraste da bailarina que chora e os assassinatos diante dela, reforçam exatamente o que deve ser lembrado: aquilo que se apaga quando se esquece a beleza do movimento individual humano.

Talvez a atitude de não desejar reviver o período ditatorial, perceptível nas falas de algumas personagens do filme de Saura, reflita o pensamento compartilhado pelo romancista Alan Pauls de que há um censo de pertencimento da época, e que apenas aqueles que vivenciaram o período podem falar dele. O escritor do romance **História do Pranto** aborda na obra questões referentes à ditadura militar Argentina e ao lamento dos que sobreviveram aos desaparecidos. Em entrevista à revista *Bravo*, o romancista declara: "Parece-me que na Argentina, a história dos anos 70 é propriedade de quem a viveu". Sobre sua intenção com a produção da obra que trata de um assunto tão delicado para os Argentinos o autor confessa

Com esse livro, eu quis mostrar que pode haver testemunho e pode haver verdade em alguém que não esteve diretamente ligado à ditadura militar, que não viu o que se sucedeu, assim como o protagonista da história. O que se passa na Argentina é que essa história dos anos 70 é um monopólio de quem a viveu. Esse é o problema. Aqui, quem fala dos anos 70 são aqueles que militaram contra o regime, que foram vítimas da ditadura ou os filhos de vítimas, jornalistas etc. Mas, quando alguém que não pertence a essa comunidade pretende dizer algo sobre esse período, não importa em que direção, há sempre a pergunta "com que direito você pode falar sobre esse período?", como se não existisse vida fora desse meio. Quero cortar isso. Todos têm o direito de falar<sup>6</sup>.

Considerando essa atitude vigente de não se falar sobre aquilo que não se viveu, principalmente no que concerne a ditadura, pensamos ser ainda mais admirável que o cineasta espanhol tenha se empenhado em considerar o assunto em sua obra. Ainda mais, que tenha unido às imagens violentas do período, a arte precisa e delicada da dança.

## Bibliografia

---

<sup>6</sup> Trechos retirados da entrevista realizada com o romancista Alan Pauls publicada na Revista Bravo edição de Julho de 2008. A entrevista foi publicada sob o título *A Cultura do Pranto*, e pode ser consultada no site da revista no endereço [http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria\\_291167.shtml](http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/livrosmatéria_291167.shtml)

- ADOLPHE, Jean-Marc. **Le processus dramaturgique**. IN: **Dossier Danse et dramaturgie**. Nouvelles de danse. Bruxelles: Printemps, n.31, 1997.
- ALLEBRAND, Raimund: **Tango, Nostalgie und Abschied; Psychologie des Tango Argentino**, Edition Horlemann, Bad Honnef, 1998.
- ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro. **As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de a história oficial e pra frente Brasil**. Baleia na Rede - Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009.
- BAJO, María Dolores Fuentes; MURILLO, María Dolores Pérez. **A Memória Filmada: América Latina Através de Seu Cinema**. Sæculum - Revista de História [19]; João Pessoa, jul./ dez. 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas vol. 2**. São Paulo: Globo, 1999.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de Linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. (Dissertação de Mestrado). UDESC, 2005.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em Movimento: O sistema Laban/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Ananablume, 2006.
- HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2003.
- KATZ, Helena. **A dança, pensamento do corpo**. In NOVAES, Adauto. **O Homem-Máquina – a ciência manipula o corpo**. SP: Cia. das Letras, 2003.
- KATZ, Helena, GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo**. In: **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999-2001.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945.
- MEYER, Sandra. **Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança**. In: **Tubo de Ensaio - experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Ed. do autor, 2006.
- PAULS, Alan. **História do Pranto**. Cidade: Cosac Naif, 2009.
- ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Escrituras da história e da memória.** In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **Palavra e Imagem: memória e escritura.** Chapecó: Argos, 2006.

TOMAZZONI, Airton. **Dança e iconicidade: para enfrentar uma navegação sem cartografia.** In: Sigrid Nora. (Org.). **HUMUS 3.** Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.